



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**3 | 2010**

**Utopies de la scène, scènes de l'utopie**

---

## C'est tous les jours qu'il faut faire la révolution

Regards et perspectives autour du Théâtre Permanent – entretien réalisé  
par Barbara Métais-Chastanier et Anne Pellois

**Gwenaël Morin, Barbara Métais-Chastanier et Anne Pellois**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1444>

DOI : 10.4000/agon.1444

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Gwenaël Morin, Barbara Métais-Chastanier et Anne Pellois, « C'est tous les jours qu'il faut faire la révolution », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 janvier 2011, consulté le 15 septembre 2020.  
URL : <http://journals.openedition.org/agon/1444>

---

Association Agôn et les auteurs des articles



## C'est tous les jours qu'il faut faire la révolution Regards et perspectives autour du Théâtre Permanent

Entretien réalisé avec Gwenaël Morin par Barbara Métais-Chastanier et Anne Pellois

Gwénaël Morin a passé un an aux Laboratoires d'Aubervilliers, à mettre en place, faire vivre et évoluer son « Théâtre Permanent ». Adossée à une triple ambition (transmettre en continu, répéter tous les jours et jouer tous les soirs) et à une exigence de gratuité<sup>1</sup>, l'expérience du Théâtre Permanent se présentait comme un véritable outil artistique d'affirmation et d'intensification du théâtre, c'est-à-dire comme la réalisation et l'épuisement d'un projet politique et artistique mis à l'épreuve sur une série de six textes participants de ce que Morin a appelé la « série de la responsabilité » : *Lorenzaccio*, *Tartuffe*, *Bérénice*, *Antigone*, *Hamlet* et *Woyzeck*. Après deux rencontres avec Gwénaël Morin, l'une en 2008 sur l'expérience lyonnaise du Foyer – Le Chœur, et l'autre au tout début du Théâtre Permanent en 2009<sup>2</sup>, nous souhaitons tirer avec lui un bilan provisoire de cette expérience à travers le prisme de l'utopie, qui apparaît comme une des lignes de force de sa pratique du théâtre telle qu'il la présentait dans son discours du Turin, en juin 2008 : « LE THEATRE EST VIVANT / LE THEATRE DOIT ETRE FAIT / LE THEATRE N'EST PAS UN HERITAGE DU PASSE / LE THEATRE N'EST PAS UNE FLAMME VACILLANTE QUE NOUS DEVONS PRESERVER / LE THEATRE N'EST PAS MORT / LE THEATRE DOIT SE PRODUIRE / LE THEATRE DOIT ETRE REALISE / LE THEATRE EST UNE UTOPIE QUE L'ON PEUT ATTEINDRE / J'AIME LE THEATRE. »

### L'utopie ou l'inaccessible au jour le jour

ANNE PELLOIS. Cela fait bientôt cinq mois que le Théâtre Permanent, sous sa forme fixe, est terminé et nous aurions aimé dresser avec toi une sorte de bilan du Théâtre Permanent, regarder un peu en arrière, après cette année de cavale, pour parler un peu plus spécifiquement de l'utopie, qui nous est apparue comme une des lignes de force de cette expérience.

---

<sup>1</sup> « L'accès au Théâtre Permanent doit être libre, c'est-à-dire sans autre contrepartie que celle d'y prendre part en y engageant sa responsabilité individuelle. Avec le Théâtre Permanent je veux déplacer l'acte symbolique de louer une place de théâtre à l'acte symbolique de se constituer spectateur. » Gwénaël Morin, note d'intention du Théâtre Permanent, url= <http://www.leslaboratoires.org/content/view/360/lang,fr/>, consulté le 13 juillet 2010. Cette exigence de gratuité n'est pas qu'anecdotique ou vaguement publicitaire – elle est ce qui permet, dans cette érosion maximale de la différence entre espace de la rue et espace du spectacle, de se prêter à ce temps long des changements, à ce travail de genèse – elle est ce qui permet ce transfert du geste symbolique de l'achat à la prise de responsabilité symbolique de l'engagement dans un acte de regard.

<sup>2</sup> En 2008, Gwénaël Morin entame à Lyon une résidence de quelques mois au Théâtre de l'Elysée, qu'il baptise Le Foyer – Le Chœur. Il s'agissait de proposer un espace intérieur, Le Foyer, où se succèderaient en permanence des lectures de pièces éponymes classiques, relayées par un streaming web, et de faire sortir, par le chœur, le théâtre dans l'espace public. Voir les entretiens : Gwénaël Morin, « Un point d'engagement », entretiens réalisés par Barbara Métais-Chastanier et Anne Pellois, les 8 janvier 2008 et 21 janvier 2009, publiés le 6 octobre 2009, url=<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=866>, consulté le 28 juillet 2010.

GWENAËL MORIN. Le théâtre, c'est comme le reste : ce qui fout les utopies en l'air, c'est la dimension humaine et sexuelle, les enjeux de pouvoir, de relation, ce à quoi tu ne peux pas échapper. C'est le travail qui me permet de parer à cette dégradation. On se pose moins de questions en mer quand c'est la vie, elle-même, qui est menacée. Il faut en passer par du conflit. Il faut traverser la colère. Mais il faut continuer. Coûte que coûte. Parce que la vie est en jeu. Au Théâtre Permanent, on a perdu beaucoup d'énergie dans la traversée...

BARBARA METAIS-CHASTANIER. Tu évoques la rupture qui a eu lieu dans les débuts du Théâtre Permanent<sup>3</sup> ?

G. M. Oui. Le départ de deux des membres de la troupe a eu lieu dans la lancée. Il était lié à la fatigue, aux *a priori*. J'ai fait le bras de fer. Et ça a craqué.

B. M.-C. Comment s'est passée l'intégration des nouveaux acteurs ?

G. M. Avec Renaud [Béchet], cela s'est fait sur les conseils de Grégoire [Monsaingeon] et un peu dans l'urgence. Quant à Ulysse, il était stagiaire aux Laboratoires d'Aubervilliers et a finalement intégré l'équipe suite à une sollicitation de ma part. C'était vraiment un baptême du feu pour lui. Il ne m'a rien demandé. Il y a été. Virginie [Colemyn], je l'ai rencontrée lors des ateliers de transmission. Je cherchais une fille pour tenir le rôle de Créon. Ce n'est que par la suite que j'ai appris qu'elle était actrice.

B. M.-C. C'était un sacré pari de donner le premier rôle à une personne que tu venais de découvrir<sup>4</sup>.

G. M. On ne peut pas faire semblant d'intégrer quelqu'un. Là, elle était véritablement portée par toute la troupe. Et puis avec un rôle aussi plein, tu sais tout de suite si ça va tenir ou pas.

A. P. Certains acteurs de la compagnie des D'Ores et Déjà sont venus animer une master class à l'ENS<sup>5</sup> dans l'idée de travailler sur l'utopie. Ils avaient proposé comme thème : « C'est le corps qui fout la merde ». Qu'est-ce que tu penses de cette affirmation ?

G. M. Le corps, peut-être. La fatigue. Mais surtout la peur, la peur de se dire que c'était un projet trop gros. Du coup, ce qui nous a sauvé, ça a été de penser au jour le jour. Comme dans la *vraie* vie au fond.

B. M.-C. Il en va de même pour toutes les décisions importantes qu'on prend, non ? On ne se rend compte qu'après du choix. Tout se fait dans une série de coup par coup qui se prolongent ou pas. C'est une sorte de pari, reconduit chaque jour.

G. M. Oui, c'est une révolution permanente qui commence à la maison. Dès qu'on commence à demander des garanties et qu'on souhaite décider de l'avenir en fonction de son expérience passée, c'est une forme de conservatisme.

B. M.-C. C'est essayer de capitaliser du temps ?

G. M. Oui : devenir un capitaliste de l'expérience, c'est demander des garanties, écrire des règles qui seront d'emblée obsolètes. Et c'est ce qui rend l'utopie difficile. L'utopie est irréalisable. Et il faut l'accepter. C'est un moteur. Ce n'est pas un but à atteindre. L'autocritique des maoïstes, c'est une façon de masquer le fait que l'utopie est irréalisable. C'est tous les jours qu'il faut faire la révolution. Et c'est ce qui s'est passé au Théâtre Permanent. Il y a eu des moments de découragement, où le projet semblait trop difficile et nous apparaissait à tous comme un idéal inatteignable, une idée insensée. Peut-être que c'était une idée. Peut-être que c'était insensé. Peut-être que ça n'existait pas. Mais je voulais qu'on se tienne à cette certitude : « on ne sait pas ce qu'on fait mais on va quand même répéter aujourd'hui. Et on va quand même répéter demain. Et après demain également. » En tant que chef de troupe, je suis responsable de l'argent

---

<sup>3</sup> Stéphanie Beghain, Fanny de Chaillé et Guillaume Baillart ont quitté le projet du Théâtre Permanent au tout début du projet.

<sup>4</sup> Virginie Colemyn a intégré la troupe du Théâtre Permanent sur *Antigone d'après Antigone de Sophocle* où elle interprétait, entre autres, le personnage de Créon.

<sup>5</sup> Master class intégrée à l'atelier de création et de recherche sur l'utopie (Anne Pellois et Barbara Métais-Chastanier, projet d'atelier d'écriture et de mise en espace mené sur deux années, 2009/2011), conduite par Pierre Déverines, Benoît Carré et Samuel Achache, acteurs de la compagnie des D'ores et Déjà sur le thème « C'est le corps qui fout la merde » les 26, 27 et 29 novembre 2009 au théâtre Kantor, ENS de Lyon.

public qui nous a été alloué pour faire du théâtre et non pas pour discuter du fait de savoir *si on est heureux* ou de *je ne sais trop quoi*. Avec le Théâtre Permanent, on était tout à coup mis en position de devoir solder tous nos échecs et toutes nos crasses, avant même de commencer le voyage. C'est ce qui a pu paralyser.

A. P. Il y a eu un effet de table rase ?

G. M. Oui. Il y a eu un effet : « Maintenant, on est sérieux. Maintenant, il faut qu'on sache où on va. » Non. Il faut se jeter. Évidemment, il y a des enjeux de pouvoir. Je suis à l'initiative du projet, donc j'étais là aussi pour répondre de ce que l'on faisait aux Laboratoires. Il y a un moment où il faut prendre des décisions, où il faut trancher. On ne peut pas passer notre temps à élaborer des méthodes et à anticiper sur le fait qu'il y avait peut-être un défaut de démocratie. Au fond, il n'y avait rien qui n'allait pas. C'est un peu comme ces histoires de bateaux retrouvés en parfait état de marche, remplis de vivres, chargés de réserves d'eau mais dont l'équipage a disparu parce qu'il s'est jeté à la mer suite à une dispute. C'est quelque chose qui a à voir avec l'orgueil, avec le pouvoir aussi.

## Le collectif : une expérience et un répertoire

A. P. Est-ce qu'il n'y a pas eu un malentendu au départ dans le fait de partir sur un travail collectif ?

B. M.C. Et est-ce que ce malentendu ne tient pas au terme de *collectif* qui est une sorte de grand fourre-tout où chacun met ce qu'il veut entendre, en fonction de ses expériences propres, de ses désirs et de ses aspirations ?

G. M. Le collectif, c'est comme le peuple ou la société, ça n'existe pas *a priori*. C'est une illusion. C'est un concept. C'est quoi le peuple ? C'est une entité abstraite qui remplace Dieu. Mais ça n'existe pour personne. Il n'y a pas de peuple. Il n'y a pas de nation. Il n'y a pas de collectif. C'est une arnaque totale. À un moment donné, il y a *du* collectif. Il y a œuvre. Le collectif, c'est une association, une coalition d'individus. Aujourd'hui, la compagnie Gwenaël Morin porte le nom de « troupe du Théâtre Permanent ». Et ce nom, c'est parce que le collectif s'est constitué autour d'un répertoire et d'un travail. Il y a des gens qui fonctionnent sur le mode du collectif mais ce n'est pas parce qu'ils travaillent ensemble qu'ils deviennent un collectif. Le collectif ne peut pas être une fin en soi. Il ne s'agit pas de fonder une société mais de vivre chacun ensemble. On s'aperçoit que c'est sur la base d'une coalition d'intérêts et de désirs qu'on s'organise les uns les autres et qu'on réalise une constitution sociale. La société est la conséquence de désirs individuels et de projets subjectifs. Au départ, on est tout seul. Et à la fin aussi d'ailleurs. Aujourd'hui, il y a une troupe parce qu'elle s'est constituée autour d'une expérience et d'un répertoire.

A. P. Tu avais pensé à cette histoire de répertoire ? C'est une chose qui m'a frappée en voyant ton projet. Et tout à l'heure, tu t'es défini comme chef de troupe. C'est une vision très classique des modes de réalisation du théâtre. Classique dans le sens où cette exigence de recherche d'un temps commun et partagé, qui s'inscrit dans la durée, n'est pas monnaie courante aujourd'hui, même si beaucoup y aspirent.

G. M. Le collectif doit venir d'une nécessité interne. Le fonctionnement collectif des tg STAN, par exemple, repose sur une nécessité profonde, sur un désir de travailler ensemble qui ne procède pas seulement d'une logique économique. Le théâtre naît aussi du fait de se voir tous les jours, de partager du commun. C'est ce qu'on voulait trouver avec le Théâtre Permanent : une nécessité qui ne soit pas exclusivement économique. Parce que c'est comme ça que fonctionnent beaucoup de troupes aujourd'hui – à cause de l'interdépendance économique. Avec l'expérience des Laboratoires d'Aubervilliers, je voulais intégrer cette dynamique-là dans le processus de création : on a perdu les plaisirs du flirt mais on a gagné les avantages de la relation longue. Paradoxalement, ça a fait peur aux plus expérimentés. Et les deux premiers mois du Théâtre Permanent, il a fallu s'adapter, accepter le temps d'ajustement. On a pu durer dans le temps parce

qu'on avait raccourci l'échelle de notre engagement. On ne se projetait pas sur une année, pas du tout. Paradoxalement, il n'y avait pas de *après*. Parce que *après*, c'était déjà trop loin.

A.P. Physiquement, c'était éprouvant cet engagement sur la durée ?

G. M. Je suis le premier surpris, mais étrangement non. Personne ne s'est fait mal. Pendant le Théâtre Permanent, on n'a pas eu d'accident physique dû à la fatigue ou à quoique ce soit d'autre. Pas plus de fatigue que ne peut l'éprouver un professeur qui arrive dans un nouvel établissement ou un boulanger qui ouvre sa boulangerie dans un village. À un moment donné, si on veut pouvoir conjuguer avec les gens qui font la société comme tout un chacun, il n'y a pas de raison qu'on ait des horaires spéciaux. Il y a une empathie qui s'est créée par rapport à ce refus d'un régime d'exception.

A. P. Cette permanence, c'était une autre manière de te rapprocher des gens ?

G.M. Oui. Et même vis-à-vis des autres troupes, ça a eu une incidence : certains n'adhéraient pas à l'esthétique mais personne ne pouvait revendiquer notre place. Ce n'était pas de la création sur un mode intermittent mais sur un mode continu. On jouait complètement nu. Et la place exprimait sa légitimité au quotidien : j'ai trouvé que c'était socialement sain.

## Processus artistique et circuit culturel

B. M.-C. Est-ce que ça change quelque chose de tourner ces pièces que vous avez créées dans un contexte très particulier, celui de la gratuité, celui des ateliers, dans un espace qui n'était pas un espace proprement théâtral ? Est-ce que tu n'as pas l'impression de trahir un projet, un idéal ?

G. M. Aux Laboratoires, on était à l'atelier. Avec la tournée des pièces, on entre dans le circuit culturel. Le Théâtre Permanent, c'était un projet artistique. Là, on entre dans le marché de la culture. Si un directeur de théâtre décide de demander 20€ aux spectateurs, cela relève de sa responsabilité propre. Pas de la mienne. Je ne veux pas intercéder parce qu'au fond il ne s'agit pas de travailler *pour* le système ou *contre* le système mais *avec* le système.

B. M.-C. Vous n'avez pas le sentiment de perdre quelque chose ? Ça demande quand même de gros aménagements de passer de dispositifs où vous cassiez la frontalité à des scènes plus classiques avec un public qui fait face au plateau.

G. M. Les spectacles sont bien construits, donc ils peuvent bouger. Ils ont une certaine souplesse. J'aime bien cette souplesse. Mnouchkine croit que c'est une force de reproduire à l'identique l'espace et les conditions de création. Pour moi, c'est un abus de pouvoir. Je suis intéressé par ces stigmates qui témoignent de la rencontre avec l'autre. Le fait, par exemple, d'avoir été à Valence, jouer *Hamlet* devant six cents personnes en frontal après l'avoir joué en trifrontal devant cent personnes, c'est quelque chose de très gratifiant parce que ça permet de mettre à l'épreuve la résilience et la souplesse du spectacle. Ça permet aussi de mesurer la précision du travail : un travail fort n'est pas inadaptable, au contraire. C'est pour ça aussi que les textes qu'on a choisis sont très puissants : ils sont capables de subir les inflexions du temps, les altérations, les incompréhensions. Une œuvre absolue, qui se referme sur elle de trop d'autonomie, échappe à cette rencontre.

A. P. J'ai une question à ce propos. Tu coupes très souvent les fins. Pourquoi ?

G. M. A partir de *Bérénice*, on a arrêté les coupes. Je n'aime pas l'art de la fin. C'est quelque chose qui est propre à l'art classique, au sens large : l'acte final chez Marivaux, Goldoni, Molière, est toujours un acte de réconciliation à l'intérieur de la pièce elle-même. Mais c'est aussi un acte de réconciliation entre le spectacle et le public. C'est une acmé. Strehler a su mettre ça magnifiquement en scène dans *Arlequin serviteur de deux maîtres*.

B. M.-C. La fin classique, c'est une mise en fascination du spectateur ?

G. M. Oui. C'est une façon de le tirer, de le combler.

B. M.-C. Et donc tu préfères l'abandonner en cours de route ?

G. M. Oui. Peut-être que c'est quelque chose de difficile ces fins. Quelque chose que je n'arrive pas à faire...

A. P. J'ai du mal à croire que ce ne soit que ça...

G. M. Non, c'est vrai. Je refuse la noyade collective. J'arrête la pièce quand le spectateur est seul face à sa subjectivité. Face à sa propre responsabilité. Picasso, c'est ça aussi. Il n'achève jamais. C'est une attitude propre à la modernité, je pense.

B. M.-C. Est-ce que ça ne tenait pas aussi au mode de fonctionnement du Théâtre Permanent lui-même où le temps de répétition débordait sur le temps de la pièce offerte au public ?

G. M. Le gros problème, c'est que le temps des représentations, le temps d'exposition publique appartient au temps du secteur culturel. Le temps d'exploration artistique, celui de la recherche, a lieu en amont. Je voulais intégrer l'exposition du travail dans le processus artistique pour que ce temps existe pour les acteurs au travail. Mais je voulais aussi échapper à la mode des « répétitions publiques ». Il s'agissait de se réapproprier le temps d'exposition du travail. Chaque matin, on remettait le métier à l'ouvrage dans les ateliers, et puis l'après-midi, on répétait la pièce suivante. Le spectacle était toujours à l'épreuve. Et les spectateurs se sont déterminés par rapport à ce jeu du processus : on a eu beaucoup de spectateurs qui venaient régulièrement pour suivre l'évolution du travail. Il y avait une sorte de dynamique vertueuse. Les gens ne venaient pas voir un produit fini. Ils ne venaient pas non plus pour nous encourager : ils n'étaient pas plus indulgents par rapport à ce qu'on présentait. Mais ils venaient suivre le temps de maturation du spectacle.

A. P. C'était une façon d'échapper à la fascination que peut créer le produit fini ? Ça permettait d'éviter le rapport de consommation qui peut exister à l'égard de l'objet culturel ? Parce que la dimension économique n'est pas négligeable : les gens ne sont pas contents quand ils ont l'impression qu'il y a eu duperie sur la marchandise.

G. M. Il fallait trouver quelque chose qui ne soit pas de l'ordre de la « répétition publique ». Si la répétition publique était une panacée, on ne ferait que ça. Mais il y a besoin d'un temps d'intimité. On ne peut pas fonder une œuvre sur la magie de la grâce. Il y a un moment où il faut réfléchir, se concentrer. Rien n'est acquis. Rien n'est donné.

B. M.-C. C'est aussi une façon de casser l'image romantique du créateur.

G. M. Oui. Complètement. La grâce marche une fois. Il ne faut surtout pas recommencer. J'accepte la grâce, je travaille *avec* quand elle survient, mais je ne travaille pas par rapport à ça. Je me défie aussi du syndrome *Facteur Cheval*, l'idéalisation de la besogne. Je ne comprends pas trop la réponse de Claude Régy, qui – à une personne qui lui demandait ce que ça lui faisait que des spectateurs quittent la salle – répondait qu'au moins ils pouvaient rester entre eux. Pour moi, c'est inacceptable. Paradoxalement, Claude Régy s'intéresse plus à ceux qui partent qu'à ceux qui lui sont acquis. Il veut comprendre le point de rupture et pourquoi ça devient intenable.

A. P. Est-ce que tu penses que cette perception de la fragilité continue dans le circuit culturel ? Les spectacles que j'ai vus après l'expérience des Laboratoires aux théâtres de la Bastille et du Point du Jour étaient très maîtrisés. Et la précarité ou la fragilité relevait plus, à mon sens, d'une forme de style. J'ai l'impression que cette fragilité ne peut se vivre que dans l'expérience du Théâtre Permanent, qu'elle ne peut pas passer le cap de la production culturelle. C'était la question que posait Barbara un peu plus tôt : est-ce qu'au fond tu n'as pas l'impression d'être dépossédé de ton projet ?

G. M. A trop vouloir être libre et à trop vouloir reproduire la liberté, on finit par avoir des recettes. Au bout d'un moment, il faut accepter le fait de perdre la précarité première, la fragilité initiale. Ça ne doit pas devenir un style. La fragilité était liée à ce tout. On a fait l'expérience de la fragilité dans le Théâtre Permanent : le spectacle était un prétexte. C'est provocateur ce que je dis, mais au fond c'est vrai, le spectacle, c'est ce qui nous a permis de saisir ces instants. La question qui se pose aujourd'hui, c'est comment on va continuer à faire du théâtre ? Est-ce qu'on va refaire ça ?

C'est une question qui s'est tout de suite posée avec le théâtre de La Bastille où on a été jouer *Woyzeck* à l'issue du Théâtre Permanent. On s'est demandé comment on pouvait reproduire l'esprit de l'expérience. On s'est très vite rendu compte que ce n'était pas possible : on a donc fait sécession du Théâtre Permanent. Pour éviter le style. Quitte même à ce que les spectateurs de la

Bastille aient le sentiment de ne plus retrouver ce qu'ils avaient pu voir aux Laboratoires d'Aubervilliers. Ils ont pu être déçus mais ils ont pu d'autant mieux saisir ce que le Théâtre Permanent avait de singulier. C'est une façon de mesurer le profit et la perte : le Théâtre Permanent, c'était une chose en soi, à une échelle donnée. Et il s'agira par la suite d'interroger le temps et l'espace public à cette échelle-là ou à une plus grande échelle.

Et puis c'est important d'alterner. Ça permet de prendre des risques. Thomas Hirschhorn, par exemple, fait des expositions dans des espaces publics où il y a des pertes énormes en termes de précision. Mais le gain est considérable du côté de la cohérence et de la démarche. Ça ne l'empêche pas de produire des œuvres autonomes, qui vont de galeries en galeries et que des collectionneurs achètent pour mettre dans leurs salons. Ça lui permet de dégager des fonds pour s'investir vraiment dans des projets qui lui tiennent à cœur.

## La beauté : le fugitif et le permanent

B. M.-C. Tu parles souvent du chaos dans tes textes, de la traversée du chaos. Pour toi, la beauté a quelque chose à voir avec le chaos ?

G. M. La beauté, c'est cet espace de rencontre entre l'homme et l'absurde. Cet espace dont parle Camus dans *L'Étranger*, cet espace qui n'abolit pas le chaos mais dans lequel, tout à coup, on peut en faire une lecture heureuse. C'est ce temps où l'on mesure notre étrangeté au monde, et où l'on mesure en même temps à quel point il existe puisque nous le créons. La beauté, c'est l'intuition profonde que le monde nous est absolument étranger et qu'on y est en même temps terriblement attaché. C'est un sentiment très fugitif. De ce point de vue, il faudrait relire *Le Mythe de Sisyphe*. Camus cite Hamlet qui dit « le théâtre est le piège où je prendrais la conscience du roi ». Et la beauté c'est ça, cet instant d'hyper-conscience dans la relation à l'autre. Cette hyper-conscience, elle peut être vécue individuellement, dans la nature, face à une peinture, mais elle peut être aussi vécue collectivement. Le fait de le vivre collectivement, au théâtre, ramène dans la communion et dans l'assentiment collectif ce qu'on perdait dans le temps.

B. M.-C. Ce rapport au fugitif, j'ai eu le sentiment qu'il tenait beaucoup dans le Théâtre Permanent à cette présence d'une fragilité que vous ne cachiez pas. C'est ce qui fait que les spectateurs avaient le sentiment de partager quelque chose.

G. M. Oui, il y a quelque chose qui a à voir avec la précarité. Une forme de relation au temps très fébrile.

B. M.-C. Vous étiez exposés parce que la durée était là. L'engagement du temps long vous mettait nu mais vous a aussi permis d'être prêts à tout. Et le spectateur était invité à venir partager cette fragilité, cet inconfort.

G. M. C'est sûr que ce n'était pas confortable. Le confort, c'est de s'inscrire dans une ligne, dans la reproduction. On était en danger parce qu'on était dans la précarité. Le fait que deux personnes soient parties montrait aussi que le départ était possible. Une chose importante du Théâtre Permanent, c'était la grande simplicité de la proposition. Le seul texte de théâtre que j'aurais écrit, c'est le programme du Théâtre Permanent qui tient en dix lignes. Le principe fondamental, c'était la permanence : les gens, même s'ils ne venaient pas, savaient que ça continuait. On était relié par la permanence. C'est cette permanence de l'activité que je trouve essentielle. C'est important de ne pas avoir à se demander si c'est ouvert, si c'est fermé, ou quand est-ce que ça ré-ouvre.

B. M.-C. C'est une façon concrète de créer du temps et de l'espace publics ?

G.M. Oui parce qu'il y a une forme de relais : les autres qui y sont donnent le sens que tu as pu donner à l'expérience quand tu y étais.

A. P. Pour le coup, l'utopie tient à la permanence, à ce présent continu. Tu as fondé un point, un point d'engagement, mais tu as surtout fondé un temps, un présent. Et l'utopie, c'est aussi du présent. C'est le temps qui compte plus que l'espace.

G. M. Le Théâtre Permanent avait quelque chose de l'ordre de l'hyperprésent. Quand tu replies le temps sur l'espace, tu fais du présent. D'ailleurs, quand on fait l'appel, on répond « présent » : une personne qui partage le même espace que toi répond par du temps partagé.

A. P. À propos de la sensation de présent, dans *Woyzeck*, tu réitères trois fois la même scène. Pourquoi ?

G. M. Si tu prends le texte tel quel, si tu lis les manuscrits tels qu'ils nous sont parvenus, il y a des scènes qui sont reprises. Si tu décides de considérer le texte tel quel comme faisant sens, tu remarques des scènes qui sont écrites plusieurs fois, des phrases qui reviennent d'un personnage à l'autre, parfois légèrement différemment, parfois *quasi* à l'identique. Ainsi, dans l'œuvre, et dans la fascination qu'elle exerce sur nous, il y a cette dimension répétitive, et il me fallait rendre cet enrayement du temps. Je m'en suis rendu compte avec le personnage du docteur, qui répète très souvent trois fois la même chose, et je me suis dit qu'il fallait insister là-dessus. Alors, en italienne, j'ai demandé aux acteurs de jouer trois fois la scène du capitaine pour savoir ce que cela donnait, et on s'est mis à entendre, par exemple, le simple fait qu'il se rasait. Ça coïncidait avec le temps qui passe, comme une espèce de mélancolie permanente. La répétition permettait d'intégrer une dimension de l'écriture, faite de redites et de boucles, et de coïncider avec l'action, répétitive, quotidienne, de raser quelqu'un. Et puis ça tendait le spectacle.

A. P. Le soir où j'ai vu la pièce, la scène a été réitérée quatre fois, et vous avez arrêté quand deux personnes sont sorties de la salle. Y avait-il une consigne à cet égard ? La réitération de la scène et sa fréquence sont-elles liées à ce que l'acteur perçoit de la réception ?

G. M. En quelque sorte oui. La consigne était la suivante : si les spectateurs rigolent trop, s'ils se sentent en connivence, on arrête. Si le bizarre persiste, on continue. Mais il ne faut pas snober, ni cabotiner.

A. P. Il y a un effet très angoissant dans la réitération de cette scène.

G. M. Justement, c'est un effet de réel. Quand tu racontes une histoire au théâtre, on reste dans un temps maîtrisé. Si tu la racontes à nouveau, le spectateur sent qu'il y a un déplacement. Tu accèdes à la sensation du temps réel. Le moment le plus réaliste du spectacle, c'était cette répétition, parce que tout à coup, c'était le vrai temps, *notre* temps, partagé.

A. P. Ça introduit de manière concrète le principe de la répétition. Et plus la scène est réitérée, plus on perçoit l'ignominie du texte et de la relation qui s'instaure. La variation n'est que dans la réception, pas du tout dans le jeu, puisque les acteurs essayent de jouer à l'identique.

G. M. C'est cette absence de variation qui est insupportable. Le mythe Kantor est fondé sur ça. À Avignon, par exemple, il a arrêté un spectacle de trois heures au bout d'une heure et demie, en disant « stop, ça ne va pas, on recommence ». C'est une façon d'épuiser le réel.

A. P. Et la petite bougie dans *Tartuffe*, c'est quoi ? C'est pour la permanence, en souvenir du Foyer – le Chœur, ou en hommage aux chandeliers des Molières de Vitez ?

G. M. Quand on a traversé une phase difficile avec *Tartuffe*, j'ai posé la bougie sur la table, et j'ai voulu qu'elle reste allumée. Il ne fallait pas que la bougie s'éteigne. La question s'est ensuite posée de sa circulation. C'est une partition qu'on pourrait retravailler. Mais il y a une constante : elle est tout le temps allumée. Cette nécessité a appelé quelques trouvailles techniques, notamment celle permettant de parler devant la bougie sans qu'elle s'éteigne. Les accidents qui sont survenus sont des accidents de souffle. La bougie, c'était à la fois un objet liturgique, phallique et dramaturgique. Il y avait une tension réelle dans les spectacles à la bougie : elle durait une quarantaine de minutes, et les actes devaient se plier à sa durée.

## L'utopie théâtrale : un espace et un temps commun

A. P. Est-ce que tu crois que l'utopie a nécessairement besoin d'un espace pour se construire ?

G. M. Oui. En même temps, le théâtre est une utopie en soi, puisque c'est une espèce de trou dans la ville. À un moment donné, c'est un champ de bataille à Troie, à un autre moment, un foyer bourgeois : c'est la limite entre ce qui existe et ce qui n'existe pas. Le rideau marque la limite



entre le monde réel et le monde que nous allons produire dans l'illusion et l'artifice. Le rideau s'ouvre sur un monde à venir, sur l'utopie. On ouvre le rideau sur l'absence absolue. Le théâtre est une utopie au quotidien : on va au théâtre pour toucher l'intouchable, pour dépasser l'indépassable, pour voir ce désert, cette absence absolue. Ce que Shakespeare appelle un fantôme, le fantôme d'*Hamlet*. Personne n'est d'accord sur la manière d'incarner le fantôme dans *Hamlet*. Certains y croient, d'autres pas. Ne pas y croire, c'est aussi une manière de le faire exister. Shakespeare commence *Hamlet* en ouvrant le rideau sur rien. Il ouvre le rideau sur la scène de théâtre vide. Du coup, les enfants vont avoir peur du premier oiseau qui passe, le philosophe va dire « je vois » d'un air pénétré, le rétif désillusionné va dire « j'ai payé, je veux voir quelque chose », mais Shakespeare lui se contente de dire : « le théâtre, ce n'est rien. C'est être face à rien, alors maintenant qu'est-ce qu'on fait ? » Et bien on va commencer par raconter une histoire, et on bascule alors dans l'utopie, on se met à produire ce qui n'existe pas. De même, mettre un théâtre dans une ville, c'est comme faire un trou. Est-ce possible ? Comment faire en sorte que ce trou soit acceptable et existe ? Le théâtre pose un problème philosophique majeur.

B. M.-C. D'autant plus quand tu étires le point dans la durée. Quand le théâtre a une existence intermittente, tu l'acceptes comme une percée – que tu sois enclin à y aller ou non. Quand c'est permanent, on doit conjuguer avec. Il déborde du cadre de l'instant.

A. P. D'autant que personne n'arrive à penser la précarité comme une permanence positive, personne ne peut envisager la fragilité ou le moindre comme le résultat d'une décision. C'est peut-être un des aspects politiques de ta démarche. Penser la précarité comme une alternative positive.

G. M. Oui. Voilà pourquoi les intermittents angoissent le patronat : ce sont des gens qui choisissent la précarité et qui fondent leur vie sur autre chose. C'est pour ça que c'est un endroit sensible, le conflit des intermittents. Ce n'est pas une question d'argent, c'est une lutte idéologique. C'est la même chose pour le RSA. Pour conserver son statut, il faut aller dire toutes les semaines qu'on est un pauvre qui souffre. Le problème des intermittents est un problème moral. Par contre, là où le bât blesse, c'est quand l'autre morale te tombe dessus : on ne peut pas faire du théâtre permanent, parce qu'on ne peut pas travailler tous les jours. D'un côté, il y a la morale de droite ; de l'autre, c'est la morale de gauche qui vient t'embêter.

## Le Théâtre Permanent – créer ce qui n'existe pas.

B. M.-C. La dernière fois que nous nous sommes rencontrés, c'était au tout début du Théâtre Permanent, en janvier 2009. Ça faisait un mois à peine que la machine était lancée. Est-ce qu'à l'issue de cette année, tu as le sentiment que la durée a joué en votre faveur, que le projet a pris ?

G. M. J'ai le sentiment qu'on a vraiment été au travail à partir de *Bérénice*. Les ateliers se clarifiaient dans la pratique. L'évidence venait de la fréquentation du public : la régularité a permis de dessiner un champ. Et on s'est vraiment retrouvé au pied du mur à partir de *Bérénice* : on n'était plus en mesure d'anticiper quoi que ce soit. On avait vraiment épuisé toutes les cartouches. On travaillait au jour le jour. Finalement, c'est ce qui a permis d'éliminer l'angoisse. On était mis en face de nous-mêmes. Mais dans une relative insouciance. C'est quelque chose qui avait à voir avec le quotidien. On se donnait des échéances pour des filages, des reprises. Quoiqu'il arrive, on faisait le filage, on jouait tel quel. Et le lendemain, on reprenait. Pas parce qu'il fallait le faire, mais parce qu'il y avait matière à des retours.

La fréquentation quotidienne des spectateurs – parce que certains revenaient tous les jours, même si c'était sur de courtes durées – a permis de mettre en place un dialogue à propos de l'évolution du spectacle. Les spectateurs n'hésitaient pas à mettre en discussion les propositions parce qu'on n'était pas crispé sur ce qu'on proposait et parce qu'ils savaient que le lendemain, on recommencerait : l'objet pouvait poursuivre son chemin. C'était très simple. Il y avait une espèce d'aller-retour qui participait de cette recherche de la beauté. On essayait de toucher à quelque chose qui nous était le plus profond, le plus intime et en même temps, le plus partageable. C'était une quête commune de la beauté.

A.P. Tu as une idée de ce que tu veux faire après ?

G. M. Je viens d'accepter d'être président du comité de reconstruction du théâtre de Bourgoin-Jallieu<sup>6</sup>. Il s'agit de reconstruire un théâtre. Comment et pour faire quoi ? J'ai accepté à condition de mettre ce projet en perspective avec mon propre travail et d'avoir une troupe de huit personnes en permanence dans un théâtre qui serait ouvert tout le temps. Quand bien même il n'y a que vingt cinq mille personnes dans la ville, c'est essentiel pour moi.

La première réunion publique du Théâtre Permanent de Bourgoin aura lieu fin juin, ensuite, ce sera toutes les semaines, pour distancer tous les curieux, avec l'idée de fixer les règles et les objectifs du projet avant fin septembre. Comment inscrit-on une troupe dans une ville pour qu'elle fasse du Théâtre Permanent ? Comment faire en sorte d'ouvrir le théâtre tout le temps dans une ville de 25 000 habitants ? Comment intègre-t-on toutes les bonnes volontés à ce foyer permanent dans la ville ? D'abord, il faut un bar, une salle de répétition, une salle de représentation, et une activité régulière, permanente. Mais ensuite ? Il faut créer un lieu non pas pour enregistrer ce qui existe déjà, mais un lieu pour créer ce qui n'existe pas. Le spectacle de fin d'année, les lectures de poèmes se feront dans leurs lieux habituels, mais si on veut faire quelque chose d'autre, quelque chose en plus, on doit l'inventer ensemble. Ce n'est pas une MJC, c'est un théâtre. Ce n'est pas une programmation œcuménique. Tout ce qu'on est capable d'imaginer, c'est ce qu'on ne fera pas. Pour faire ce qu'on n'a pas imaginé, il faut épuiser les idées existantes.

*Entretien réalisé le 27 mai 2010 à Bourgoin-Jallieu.*

#### **Pour citer ce document**

Gwenaël Morin, «C'est tous les jours qu'il faut faire la révolution», *Agôn* [En ligne], Les tiers lieux, Enquête : Engouffrés dans la brèche, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1444>.

---

<sup>6</sup> Le projet de reconstruction du théâtre de Bourgoin-Jallieu n'aura finalement pas eu lieu.